487 0146

DECCA

KLAUS MÄKELÄ

STRAVINSKY
PETROUCHKA

DEBUSSY
JEUX
PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

ORCHESTRE DE PARIS

IGOR STRAVINSKY *1882–1971*

PETROUCHKA *(1947 version)*

BERTRAND CHAMAYOU piano

CLAUDE DEBUSSY *1862–1918*

JEUX

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

PRELUDE TO THE AFTERNOON OF A FAUN

ORCHESTRE DE PARIS

KLAUS MÄKELÄ

IGOR STRAVINSKY *1882–1971*

PETROUCHKA, SCÈNES BURLESQUES EN QUATRE TABLEAUX
PETRUSHKA, BALLET BURLESQUE IN FOUR TABLEAUX
(1947 version)

I. Tableau: Fête populaire de la Semaine grasse The Shrovetide Fair

1	[Introduction] – Les Foules The Crowds – La Baraque du Charlatan The Charlatan's Booth –	7.36
2	Danse russe Russian Dance	2.47
3	**II. Tableau: Chez Petrouchka** Petrushka's Cell	4.20
	III. Tableau: Chez le Maure The Moor's Room	
4	[Introduction] – Danse de la Ballerine Dance of the Ballerina	3.35
5	Valse (la Ballerine et le Maure) Waltz (the Ballerina and the Moor)	3.17
	IV. Tableau: Fête populaire de la semaine grasse (vers le soir) The Shrovetide Fair (Near Evening)	
6	[Introduction]	1.14
7	Danse des nourrices Dance of the Wet-Nurses	2.36
8	Danse du paysan et de l'ours Dance of the Peasant and the Bear	1.37
9	Danse des tziganes Dance of the Gypsy Girls	1.13
10	Danse des cochers et des palefreniers Dance of the Coachmen and Grooms	2.03
11	Les Déguisés The Masqueraders	1.34
12	Le Combat entre le Maure et Petrouchka The Fight between the Moor and Petrushka	0.52
13	Mort de Petrouchka Death of Petrushka	0.57
14	Le Garde et le Charlatan The Policeman and the Charlatan	1.22
15	Vision du fantôme de Petrouchka The Ghost of Petrushka Appears	1.01

CLAUDE DEBUSSY *1862–1918*

16	***JEUX, POÈME DANSÉ*** **CD 133** *GAMES, A POEM IN DANCE*	17.39
17	***PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*** **CD 87a** *PRELUDE TO THE AFTERNOON OF A FAUN*	10.44
		64.28

After the brilliant success of his first Diaghilev ballet, *The Firebird*, in Paris in June 1910, Stravinsky, instead of returning to St Petersburg, moved to Lausanne, in Switzerland, for the birth of his third child that September. Even before the *Firebird* performances he had conceived the idea of a new ballet about a prehistoric sacrificial ceremony. But when Diaghilev visited him in Lausanne in October he found him working on something quite different, a pair of concert pieces for piano and orchestra about the antics of a puppet.

Now, Diaghilev had a particular reason for interesting himself in these pieces. Stravinsky's sacrifice ballet – *The Great Sacrifice*, as *The Rite of Spring* was originally to have been called – was not intended for Diaghilev's Ballets russes company, but for the Imperial Ballet in St Petersburg; so naturally Diaghilev hated everything about it. Here in Lausanne was a chance to divert the composer into a ballet specifically for him. And there was an added motive. Diaghilev had rowed with his chief stage designer Alexandre Benois and was looking for a possible olive branch, a peace offering. A puppet ballet would be the perfect medium; it was the kind of thing Benois was known to love, he and Stravinsky would work well together, and there was the prospect of a spectacular role for Diaghilev's protégé, Vaslav Nijinsky.

And so it turned out. Stravinsky's second ballet, *Petrushka*, had its first performance at the Théâtre du Châtelet on 13 June 1911, and was if anything an even greater success than *The Firebird*. In this tale of a puppet in a fairground booth, brought to life by his mysterious showman-operator and subjected to a tragic sequence of events culminating in his murder by his scimitar-waving rival for the love of the puppet ballerina, Stravinsky made dazzling use of Russian folk tunes and urban street calls, interspersed with various modernistic harmonic and rhythmic devices that give the music a new kind of edge, a pungency mostly lacking in *The Firebird*.

Stravinsky said later that writing *Petrushka* had been a necessary preparation for *The Rite of Spring*; and it certainly is hard to imagine *The Rite* composed in the style of *The Firebird*, which it presumably would have been if the Imperial Ballet project had got off the ground in 1910. Particularly in the fairground character dances which frame the puppet drama one can hear emerging the disrupted rhythms and dissonant harmonic combinations that are such a feature of the later work. In *Petrushka* the effect is colourful rather than violent, the hubbub of a festive crowd rather than the harsh violence of a primitive sacrifice. But the basic techniques are not so far apart. As in *Firebird*, Stravinsky achieves miracles of orchestration, making the most of the outsize forces that Diaghilev, who was always chronically short of money, nevertheless placed at his disposal. The 1947 version recorded here has a slightly reduced orchestra, with generally brighter textures and more emphasis on clarity of sound. But the music is in all essentials unchanged.

Nijinsky's dancing of the title role was no doubt a major factor in the initial impact of *Petrushka*. But Diaghilev, who was in love with his principal dancer, also dreamt of transforming him into a creative genius. His first thought was to stage Debussy's *Prélude à l'Après-midi d'un faune* in 1912 with choreography by Nijinsky, and then to have him choreograph a newly commissioned ballet by the French master. Debussy's *Faune* was a ten-minute concert piece originally conceived in 1891 as part of a stage presentation of Stéphane Mallarmé's poem describing the voluptuous thoughts and feelings of a faun (half human, half goat) lying in the hot sun of a Greek afternoon, playing a flute and watching a pair of naiads bathing in a distant stream. The staging never took place, but Debussy's prelude emerged three years later as a masterly evocation of the poem, so rich and individual that Mallarmé himself was astonished and remarked, "I didn't expect anything like that! This music prolongs the emotion of my poem and sets its decor more passionately even than its colour."

Debussy must have given permission for the dance adaptation, but he was not involved in it, and didn't even see it until the dress rehearsal, when he was horrified by "the nymphs and faun moving round the stage like marionettes, or rather, like cardboard figurines, always presenting themselves side on ... like the figures on old Greek or Etruscan vases." Nijinsky had gone with Diaghilev to Hellerau, the Dresden headquarters of the inventor of eurhythmics, Émile Jaques-Dalcroze, and Nijinsky's choreography was an attempt to transfer Dalcroze's educational idea, of a direct bodily response to music, to professional dance. The irony is that, as Debussy grumbled, the robotic, two-dimensional movements of the naiads were more a contradiction of the music's fluid, undulating lines than a visual representation of them. Only at the very end, when Nijinsky famously performed a masturbatory gesture with a scarf, did the ballet perhaps approach the sensuality of the music; and that was so controversial that it was soon dropped.

The following year, Debussy's commissioned ballet, *Jeux*, had its premiere, again with choreography by Nijinsky, who again danced the male role, this time with a pair of ballerinas. The games of the title included, but were by no means limited to, tennis. At the start a very large "tennis" ball bounced across the stage, but the rest of the action seems to have consisted of a series of flittings in and out of the shrubbery culminating in an intense three-way kiss. The dancers wore tennis kit and waved rackets, but probably nobody was fooled. As for the choreography, it presumably extended the Dalcrozian influence of the *Faune*, but as nothing of it has survived apart from a handful of still studio photographs, we can't be sure.

The important thing about *Jeux* is of course its extraordinary music. Debussy followed general instructions that Diaghilev gave him about the character of the ballet (without revealing anything about the action), which suggested an unbroken scherzo, very light on its feet, and danced on pointe, including by the male dancer, which Diaghilev claimed was a first. After a slow, mysterious introduction, the music flows and swings along intangibly, exquisitely

scored for a large orchestra that seldom flexes its muscles. Debussy told his friend André Caplet that he wanted "an orchestral colour that seems lit from behind and of which there are such marvellous examples in *Parsifal*." The comparison is unexpected, but Debussy had gleaned many things from Wagner, and the subtle complexity of the multiple orchestral lines in *Jeux* may well have been learnt, not only from *Parsifal*, but from the second act of *Tristan and Isolde*, a work Debussy had seen at Bayreuth and seems to have known by heart.

There is a sad footnote to the premiere of *Jeux* at the Théâtre des Champs-Élysées on the 15 May 1913. The performance was part of a subscription series which included, two weeks later, the rowdy, epoch-making premiere of *The Rite of Spring*. Amid the furore created by Stravinsky's ballet, Debussy's discreet score had little chance of leaving a permanent mark. It was only thanks to the championship of certain conductors postwar, especially Pierre Boulez, that we can now recognise it for the masterpiece it is.

STEPHEN WALSH

En juin 1910, *L'Oiseau de feu*, premier ballet de Stravinsky avec Serge Diaghilev, le directeur des Ballets russes, remportait un éclatant succès à Paris. Trois mois plus tard, plutôt que de retourner à Saint-Pétersbourg, le compositeur déménageait à Lausanne pour la naissance de son troisième enfant. Avant même les représentations de *L'Oiseau de feu*, il avait eu l'idée d'un autre ballet ayant pour sujet « un grand rite sacral païen ». Pourtant, Diaghilev constate, lorsqu'il rend visite à Stravinsky à Lausanne, en octobre, qu'il travaille sur quelque chose de complètement différent : deux morceaux de concert pour piano et orchestre sur les facéties d'une marionnette.

Diaghilev a cependant toutes les raisons de s'intéresser à ces morceaux. Car le ballet sur le rite païen, futur *Sacre du printemps* qui s'appelle au départ *Le Grand Sacrifice*, n'est pas destiné à ses Ballets russes, mais au Ballet impérial de Saint-Pétersbourg, il n'en a donc que faire. En revanche, rencontrer Stravinsky à Lausanne est l'occasion de le convaincre de travailler avec lui sur un autre projet. D'autant plus qu'autre chose le motive : il est en froid avec son principal scénographe, Alexandre Benois, et cherche un moyen de recoller les morceaux, de faire la paix avec lui. Un ballet de marionnettes serait un parfait expédient, sachant que c'est le genre de choses qu'aime Benois, que celui-ci et Stravinsky s'entendraient bien pour travailler ensemble, et qu'il y a en perspective un rôle spectaculaire pour le danseur étoile Vaslav Nijinski, protégé de Diaghilev.

C'est ainsi que tout se met en place. *Petrouchka*, deuxième ballet de Stravinsky, est présenté au Théâtre du Châtelet le 13 juin 1911 et remporte même un succès encore plus grand que *L'Oiseau de feu*. L'argument tient du conte et met en scène un stand de fête foraine où un mystérieux marionnettiste donne vie à une poupée, Petrouchka, personnage sujet à une tragique séquence d'événements qui finit par être tué par son rival, le Maure, l'un comme l'autre convoitant une troisième marionnette, la Ballerine. Le compositeur fait un usage éblouissant de mélodies populaires russes et de bruits de fête populaire auxquels il mêle diverses harmonies futuristes et des procédés rythmiques qui donnent à la musique un nouveau mordant, un côté caustique qui était presque totalement absent de *L'Oiseau de feu*.

Stravinsky dira plus tard que *Petrouchka* avait été une préparation nécessaire pour *Le Sacre du printemps*. Il est certes difficile d'imaginer un *Sacre* dans le style de *L'Oiseau de feu*, ce qui aurait pourtant été probablement le cas si le projet pour le Ballet impérial s'était concrétisé en 1910. Dans *Petrouchka*, notamment dans les danses des personnages de la fête foraine, au début et à la fin de l'œuvre, on entend émerger les rythmes disruptifs et les harmonies dissonantes qui caractériseront *Le Sacre du printemps*. Mais l'effet est bigarré plutôt que violent, c'est le brouhaha d'une foule de mardi gras et non la violence brute d'un sacrifice païen. Les moyens mis en jeu sont cependant très proches. Comme dans *L'Oiseau de feu*, Stravinsky accomplit des miracles d'orchestration, tirant le meilleur de l'instrumentarium imposant que Diaghilev, qui avait pourtant régulièrement des difficultés

financières, mit à sa disposition. La version révisée de 1947 enregistrée ici requiert un orchestre légèrement plus modeste, dans l'ensemble de couleur plus vive et où l'accent est mis sur la clarté sonore. La musique est toutefois la même dans son essence.

Si *Petrouchka* fit d'entrée vive impression, c'est sans aucun doute dû en grande partie à la performance de Nijinski dans le rôle titre. Diaghilev, qui était amoureux de son danseur étoile, rêvait d'en faire un génie créateur. Sa première idée fut, en 1912, de lui demander de chorégraphier le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy qu'il se proposait de porter à la scène, puis de lui confier la chorégraphie d'un nouveau ballet commandé au compositeur français. Morceau de concert d'une dizaine de minutes, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* fut conçu à l'origine, en 1891, pour un spectacle où il devait accompagner la récitation du poème éponyme de Stéphane Mallarmé, lequel évoque les pensées et les sentiments voluptueux d'un faune, créature mythologique mi-homme mi-chèvre, qui, par un après-midi brûlant, joue de la flûte et contemple des naïades se baignant au loin dans un cours d'eau. Le projet de spectacle resta lettre morte mais trois ans plus tard le prélude de Debussy fut présenté au public, évocation magistrale du poème, si riche et originale que Mallarmé exprima son étonnement admiratif : « Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur. »

Debussy a dû donner son autorisation pour le ballet projeté par Diaghilev mais ne fut pas impliqué dans la préparation du spectacle qu'il ne découvrit, avec « terreur », qu'à la répétition générale. Il fut en effet horrifié par « les nymphes et les faunes [qui] bougeaient sur la scène comme des marionnettes, ou plutôt comme des figurines de carton, se présentant toujours de côté [...], pareils aux [personnages] de certains vases antiques grecs ou étrusques ». Que s'était-il passé ? Nijinski était allé avec Diaghilev à Hellerau, près de Dresde, pour rencontrer Émile Jaques-Dalcroze, inventeur d'une méthode éducative basée sur le principe d'une réaction immédiate du corps à la musique, la « rythmique Jaques-Dalcroze », que le danseur russe avait tenté, dans sa chorégraphie, de transposer à la danse de ballet. Ce qu'il y a d'ironique, comme le déplora Debussy, c'est que les gestes anguleux, robotiques des naïades, loin d'offrir une correspondance visuelle de la musique, étaient en parfaite contradiction avec son caractère fluide et ondoyant. Seulement tout à la fin, lorsque Nijinski esquissa avec une écharpe un geste évoquant une masturbation, le ballet répliqua-t-il, peut-être, la sensualité de la musique, mais ce moment fit tellement scandale qu'il ne tarda pas à être supprimé.

L'année suivante, le nouveau ballet qui avait été commandé à Debussy, *Jeux*, fut présenté dans la chorégraphie de Nijinski, qui se chargea à nouveau du rôle masculin – il dansait cependant cette fois-ci en compagnie de deux ballerines. Au début du spectacle, on voyait rebondir une très grosse balle prétendument de tennis d'un bout à l'autre de la scène, le reste de l'argument consistant en jeux poursuites parmi les bosquets du parc (lieu de

l'action) avec pour point d'orgue les trois personnages s'embrassant intensément. Les danseurs portaient des costumes de tennis et brandissaient des raquettes – sans tromper personne probablement. Quant à la chorégraphie, elle prolongeait sans doute l'influence dalcrozienne du *Faune*, mais comme rien n'a subsisté à part quelques photographies de studio, on ne peut en être sûr.

L'important, s'agissant de *Jeux*, est bien sûr sa musique extraordinaire. Debussy suivit les instructions que Diaghilev lui avait données sur le caractère du ballet (sans lui révéler quoi que ce soit de l'argument) : un scherzo ininterrompu, très léger, dansé sur les pointes, y compris par le danseur, ce qui était une première selon l'impresario russe. Après une introduction lente et mystérieuse, la musique s'écoule et se balance immatériellement, orchestrée sublimement pour une grande formation qui ne montre ces muscles que rarement. Debussy confia à son ami André Caplet qu'il souhaitait une « couleur orchestrale qui semble éclairée par derrière et dont il y a de si merveilleux effets dans *Parsifal* ! ». La comparaison peut paraître inattendue mais le compositeur français avait glané beaucoup de choses chez Wagner, et la subtile complexité de la polyphonie orchestrale de *Jeux* est peut-être le résultat d'une leçon apprise non seulement dans *Parsifal*, mais aussi dans le deuxième acte de *Tristan et Isolde*, un ouvrage que Debussy avait vu à Bayreuth et qu'il connaissait par cœur, semble-t-il.

Il faut ajouter une note triste à ces *Jeux*, dont la première exécution fut donnée au Théâtre des Champs-Élysées le 15 mai 1913. Le spectacle faisait partie d'une série en abonnement qui comprenait, deux semaines plus tard, la première du *Sacre du printemps*, laquelle suscita un tumulte mémorable. Au milieu du scandale créé par le ballet de Stravinsky, la partition discrète de Debussy avait peu de chance de marquer durablement les esprits. C'est seulement grâce à l'engagement de certains chefs d'orchestre d'après-guerre, notamment de Pierre Boulez, que nous pouvons aujourd'hui reconnaître en cette partition le chef-d'œuvre qu'elle est.

STEPHEN WALSH

Traduction : Daniel Fesquet

Nach dem glänzenden Erfolg seines ersten Balletts, *Der Feuervogel*, das der russische Impresario Sergej Diaghilev in Paris im Juni 1910 auf die Bühne gebracht hatte, kehrte Strawinsky nicht nach St. Petersburg zurück, sondern zog zur Geburt seines dritten Kindes im September des Jahres ins schweizerische Lausanne um. Schon vor den *Feuervogel*-Aufführungen hatte er die Idee zu einem neuen Ballett über eine archaische Opferzeremonie. Doch als Diaghilev ihn im Oktober in Lausanne besuchte, stellte dieser fest, dass der Komponist an etwas ganz anderem arbeitete, einem Paar von Konzertstücken für Klavier und Orchester über die Sprünge und Possen einer Gliederpuppe.

Diaghilev hatte einen besonderen Grund, sich für diese Stücke zu interessieren. Strawinskys Opferballett – *Das große Opfer*, wie *Le Sacre du printemps* ursprünglich heißen sollte – war nicht für Diaghilevs Compagnie Ballets russes, sondern für das Kaiserliche Ballett in St. Petersburg gedacht; und daher hasste Diaghilev natürlich alles daran. Hier in Lausanne bot sich die Chance, den Komponisten für ein Ballett speziell für seine Truppe zu interessieren. Und es gab noch ein weiteres Motiv. Diaghilev war mit seinem Chef-Bühnenbildner Alexandre Benois im Streit aneinandergeraten und suchte nach einem geeigneten Friedensangebot. Ein Marionettenballett wäre das perfekte Medium, denn es war bekannt, dass Benois so etwas liebte. Er und Strawinsky würden gut zusammenarbeiten, und es bestand die Aussicht auf eine spektakuläre Rolle für Diaghilevs Schützling, den Tänzer Vaslav Nijinsky.

Und so kam es. Strawinskys zweites Ballett, *Petruschka*, wurde am 13. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet uraufgeführt und war eher ein noch größerer Erfolg als *Der Feuervogel*. In dieser Geschichte über eine Gliederpuppe in einer Kirmesbude, wird diese von einem geheimnisvollen Schausteller zum Leben erweckt und einer tragischen Abfolge von Ereignissen ausgesetzt. Die Handlung gipfelt in der Ermordung der Puppe mit einem Krummsäbel seitens ihres Rivalen um die Liebe einer dritten Marionette, der Puppenballerina. Strawinsky zog musikalisch alle Register und nutzte glanzvoll ein Spektrum an russischen Volksliedern und Straßengeschrei, durchsetzt mit verschiedenen modernen harmonischen und rhythmischen Mitteln, die der Musik eine neue Art von Schärfe verleihen, eine Schärfe, die dem *Feuervogel* größtenteils fehlt.

Strawinsky sagte später, dass die Komposition von *Petruschka* eine notwendige Vorbereitung für *Le Sacre du printemps* gewesen sei; und es ist sicherlich schwer, sich *Le Sacre* im Stil des *Feuervogels* vorzustellen, was vermutlich der Fall gewesen wäre, wenn das Kaiserliche Ballett-Projekt 1910 tatsächlich zur Aufführung gekommen wäre. Besonders in den Charaktertänzen auf dem Rummelplatz, die das Drama um die Marionette einrahmen, sind unterbrochene Rhythmen und dissonante harmonische Kombinationen zu hören, die auch ein Merkmal des späteren Werks sind. In *Petruschka* ist die Wirkung eher farbenfroh als gewalttätig, eher der Trubel einer festlichen Menschenmenge als die harte Gewalt eines primitiven Opfers. Aber die grundlegenden musikalischen Techniken liegen nicht so weit auseinander. Wie im *Feuervogel* vollbringt Strawinsky Wunder in

der Orchestrierung, indem er das Beste aus dem übergroßen Instrumentalapparat macht, den ihm Diaghilev trotz stets chronischer Geldknappheit zur Verfügung stellte. Die hier eingespielte revidierte Partitur von 1947 nutzt ein leicht reduziertes Orchester, das zu allgemein lichterer Satztechnik und stärkerer Betonung der Klarheit des Klanges führt. Aber die Musik selbst blieb im Wesentlichen unverändert.

Nijinskys Verkörperung der Titelrolle war zweifellos ein wesentlicher Faktor für die sofortige Wirkung von *Petruschka*. Aber Diaghilev, der in seinen Haupttänzer verliebt war, träumte auch davon, ihn in ein kreatives Genie zu verwandeln. Sein erster Gedanke war, Debussys *Prélude à l'Après-midi d'un faune* im Jahr 1912 mit einer Choreografie von Nijinsky aufzuführen und ihn dann ein neu in Auftrag gegebenes Ballett des französischen Meisters choreografieren zu lassen. Debussys *Faune* war ein zehnminütiges Konzertstück, das ursprünglich 1891 als Teil einer Bühnenpräsentation von Stéphane Mallarmés Gedicht konzipiert wurde und die wollüstigen Vorstellungen und Gefühle eines Fauns (halb Mensch, halb Ziegenbock) beschreibt, der in der heißen Sonne eines griechischen Nachmittags da liegt, Flöte spielt und dabei ein Paar Najaden beobachtet, die in einem fernen Bach baden. Diese Inszenierung fand nie statt, aber Debussys *Prélude* entpuppte sich drei Jahre später als meisterhafte Evokation des Gedichts, so reich und individuell, dass Mallarmé selbst erstaunt war und bemerkte: „So etwas habe ich nicht erwartet! Diese Musik weitet die Atmosphäre meines Gedichts noch aus und beschreibt seinen Dekor noch leidenschaftlicher als seine Farbe."

Debussy muss der Adaption seines Werkes zum Tanz zugestimmt haben, aber er war nicht daran beteiligt und sah sie erst bei der Generalprobe. Er war entsetzt von „den Nymphen und dem Faun, die sich wie Marionetten über die Bühne bewegen, oder besser gesagt: wie Pappfiguren, die sich immer von der Seite zeigen ... wie die Figuren auf alten griechischen oder etruskischen Vasen." Nijinsky war mit Diaghilev nach Hellerau gegangen, dem Dresdner Hauptquartier des Erfinders der Rhythmischen Erziehung, Émile Jaques-Dalcroze, und Nijinskys Choreografie war ein Versuch, Dalcrozes pädagogische Idee einer direkten körperlichen Reaktion auf Musik auf den professionellen Tanz zu übertragen. Die Ironie besteht darin, dass, wie Debussy kritisierte, die roboterhaften, zweidimensionalen Bewegungen der Najaden eher einen Widerspruch zu den fließenden, wellenförmigen Linien der Musik darstellten als eine visuelle Umsetzung derselben. Erst ganz am Ende, als Nijinsky bekanntlich eine masturbatorische Geste mit einem Schal vorführte, kam das Ballett vielleicht der Sinnlichkeit der Musik nahe; und doch war diese Geste so umstritten, dass sie bald wieder aufgegeben wurde.

Im darauffolgenden Jahr feierte Debussys Auftragsballett *Jeux* Premiere, erneut mit einer Choreografie von Nijinsky, der auch wieder die männliche Rolle tanzte, dieses Mal mit zwei Ballerinen. Zu den Spielen, die der Titel suggerierte, gehörte unter anderem Tennis. Zu Beginn hüpfte ein sehr großer „Tennis"-Ball über die Bühne, aber der Rest des Geschehens schien aus vielfachem Hin- und Herflitzen im Gebüsch bestanden zu haben, was in einem intensiven Dreierkuss gipfelte. Die Tänzer trugen Tenniskleidung und schwenkten Schläger, aber

wahrscheinlich ließ sich niemand täuschen. Was die Choreografie anbelangt, so hatte sie vermutlich den Einfluss Dalcrozes auf *Prélude à l'Après-midi d'un faune* erweitert, aber da außer einer Handvoll Studiofotografien nichts davon erhalten ist, können wir uns nicht ganz sicher sein.

Das Wichtigste an *Jeux* ist natürlich die außergewöhnliche Musik. Debussy befolgte die allgemeinen Anweisungen, die Diaghilev ihm über den Charakter des Balletts gab (ohne jedoch etwas über die Handlung preiszugeben) und die ein ununterbrochenes Scherzo nahelegten, sehr leichtfüßig und auf Spitze getanzt, auch vom männlichen Tänzer, was laut Diaghilev eine Premiere war. Nach einer langsamen, geheimnisvollen Einleitung fließt und schwingt die Musik unmerklich, exquisit für ein großes Ensemble orchestriert, das selten seine Muskeln spielen lässt. Debussy teilte seinem Freund André Caplet mit, er wolle „eine Orchesterfarbe, die wie von hinten beleuchtet zu sein scheint und für die es im *Parsifal* so wunderbare Beispiele gibt." Der Vergleich ist unerwartet, aber Debussy hatte viele Dinge von Wagner gelernt, und die subtile Komplexität der vielfältigen Orchesterlinien in *Jeux* könnte durchaus nicht nur dem *Parsifal*, sondern auch dem 2. Akt von *Tristan und Isolde* abgelauscht sein, – einem Werk, das Debussy in Bayreuth gehört hatte und offenbar auswendig kannte.

Es gibt eine traurige Fußnote zur Uraufführung von *Jeux* im Théâtre des Champs-Élysées am 15. Mai 1913. Die Aufführung war Teil einer Abonnementsreihe, zu der zwei Wochen später die lautstarke, epochale Uraufführung von *Le Sacre du printemps* gehörte. Inmitten des Aufsehens, das Strawinskys Ballett auslöste, hatte Debussys zurückhaltende Partitur kaum eine Chance, bleibende Spuren zu hinterlassen. Nur dank der Meisterschaft bestimmter Dirigenten der Nachkriegszeit, insbesondere Pierre Boulez, können wir *Jeux* heute als das Meisterwerk erkennen, das es ist.

STEPHEN WALSH

Übersetzung Anne Schneider

Bertrand Chamayou appears courtesy of Warner Classics

Executive Producer: Dominic Fyfe
Recording Producer & Editor: Jørn Pedersen · Recording Engineer: Arne Akselberg
Assistant Engineers: Philharmonie de Paris · Mastering Engineer: Ian Watson
Head of A&R Administration: Joanne Baines · Label Manager: Jenny Stewart
Recording: 4–8 September (Stravinsky), 14 December (Debussy) 2023, Philharmonie de Paris
Critical Edition: Claude Debussy: Œuvres complètes, Série V, Volume 8: Jeux, poème, dansé,
Eds. Pierre Boulez & Myriam Chimènes © 1988 Durand–Salabert–Eschig
Publisher (Stravinsky): Boosey & Hawkes
Photography: Mathias Benguigui (cover, under tray, booklet pp. 2–3, 16); Marco Borggreve (package back cover, booklet pp. 4–5)
Cover Design: Paul Chessell · Booklet Design, Layout; Editorial: WLP London Ltd

℗ & © 2024 Universal Music Operations Limited. A Decca Classics Release

"In taking these momentous scores back to their Parisian roots Klaus Mäkelä, as expected, engages his keen ears and sense of orchestral drama to hear and to project their startling innovation."
Edward Seckerson, *Gramophone*